

НЕМЕЦКИЙ «СЛЕД» В НАРРАТОЛОГИИ

Литературоведение уже давно перестало быть наукой односторонней, «однородной». Существует масса трактовок самого объекта исследования – художественного произведения и, как результат этого, – множество научных и «иринауных» подходов к его рассмотрению. Даже в рамках вполне определенного понимания (каковое не всегда наблюдается в современном литературоведении) сущности художественного произведения углубленное изучение его конкретных аспектов зачастую приводит к «разрыву» между результатами таких исследований. Ученые, рассматривающие «локальные» моменты литературного произведения, все чаще перестают понимать друг друга. И это уже – не специфическая проблема литературоведения. Философы говорят о внутринауном парадоксе, при котором приращение знаний в одной области приводит к «размыванию» общности научной дисциплины. Системолог К. Боулдинг говорил: «Чем больше наука делится на подгруппы и чем слабее становятся связи между дисциплинами, тем более вероятно, что на основе утраты соответствующих связей замедляется общее развитие познания. Распространение глухоты специализации означает, что некто, кто должен знать нечто, известное еще кому-то, не способен обнаружить это из-за отсутствия обобщающего слуха» (цит. по: [1, с. 38]). Примером тому в литературоведении может служить практически абсолютное «невзаимодействие» семиотических и «эссеистических» подходов к художественному произведению, западноевропейских школ постструктурализма, нарратологии, деконструктивизма и школ российских, восходящих к учениям Г. В. Ф. Гегеля и К. Маркса. Скрупулезно рассмотренные уровни изучаемого текста в узкоспециализированных исследованиях парадоксальным образом умудряются не объяснить сути всего рассматриваемого объекта.

Литературоведы, разрабатывающие методологию целостного эстетического анализа, рассматривают произведение искусства как художественную модель мира, являющуюся результатом отражения в сознании человека окружающей действительности. Как любая модель, художественная модель мира заключает в своей структуре как свойства реального моделируемого объекта, так и особенности, «отпечаток» моделирующего субъекта (в любой модели как результате взаимодействия человека и реальности «закодированы» свойства как объекта – реальности, так и субъекта – сознания конкретного человека). Философы Й. Брокмейер и Р. Харре, рассматривая любые произведения искусства как нарративы, считают, что последние «являются

одновременно моделями мира и моделями собственного «я». Посредством историй мы конструируем себя в качестве части нашего мира... Эко утверждал, что каждый вымышленный мир паразитирует на действительном или реальном мире, который вымышленный берет в качестве основания» [2, с. 40]. Главное отличие художественной модели мира от любых других моделей – это приоритет в ее структуре «личностного», субъективного начала. Художественное отражение мира – это не столько отражение реальности, сколько выражение себя посредством того, что отражаешь.

При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть действительности, а выяснение «запечатленных» в ее структуре особенностей субъекта отражения – конкретного сознания. Изучить такую модель именно как *художественную* – значит рассмотреть ее как «продукт» деятельности сознания ее субъекта. Объектом любого произведения искусства всегда является действительность, а содержанием – личность. То есть настоящий анализ «образности» – это анализ того, что ее – именно такую – породило, того, что она *выражает*, а не того, что она *отражает*.

Несколько иной подход наблюдается в современной нарратологии.

В качестве отрасли литературоведения нарратология имеет немалую историю. На окончательное «отпочковывание» нарратологии в относительно самостоятельную научную дисциплину повлияли, естественно, работы французской школы структурализма и постструктурализма. Однако в разное время проблему художественного повествования рассматривали русскоязычные ученые (А. Веселовский, В. Пропп, Б. Томашевский, О. Фрейденберг, М. Бахтин и др.), англоязычные (П. Лаббок, Н. Фридман, К. Брукса, Р. П. Уоррен и др.) и немецкоязычные (О. Людвиг, К. Фридеман, К. Хамбургер, Ф. Штанцель, В. Кайзер, Г. Мюллер). Следует отметить, что наиболее «законченные» для сегодняшней нарратологии положения, наиболее значимое концептуальное наполнение категории нарративности сегодня принадлежат именно немецкоязычной школе. Признанный авторитет в современной нарратологии – Вольф Шмид, чьи работы изданы во многих странах мира и кто, к слову сказать, весьма продуктивно сотрудничает сегодня с ведущими российскими теоретиками литературы. Однако достижения немецкоязычных исследователей невозможно рассматривать в отрыве от работ их коллег из других стран.

В Западной Европе в течение всего XX в. теория повествования разрабатывалась особой литературоведческой дисциплиной, которая в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе искусства вообще и литературы в частности окончательно сформировалась в конце 1960-х гг. как нарратология, рассматривающая нарратив (повествование как единство фабульно-сюжетного события и события собственно коммуникативного акта (см., например: [3]; [4]), то

есть некая история и сам рассказ о ней) и различные нарративные типы, уровни, инстанции. Однако этот ключевой для многих западноевропейских гуманитарных наук термин – наряду с не менее важным термином «дискурс» – часто интерпретируется по-разному, из-за чего его значение остается не до конца проясненным до сих пор.

Для структурализма нарратив (повествование) – понятие, «фиксирующее процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного текста. Важнейшей атрибутивной характеристикой нарратива является его самодостаточность и самоценность: как отмечает Р. Барт, процессуальность повествования разворачивается “ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой”» [5, с. 491]. Нарратология при таком подходе понимается, согласно И. П. Ильину, «как описание процесса коммуникации исключительно внутри художественного текста» [6, с. 31]. Для современного же постструктурализма возникают «проблемы, касающиеся взаимоотношения текста с автором и читателем, при непременном условии интенсивно интертекстуализированного понимания природы человеческого сознания» [6, с. 31]. В научной литературе появляется «многозначное понятие, введенное структуралистами» [7, с. 76], – дискурс. Четкого и общепризнанного определения дискурса, охватывающего все случаи его употребления, сегодня не существует. Возможно, именно поэтому термин получил широкое распространение в научной литературе за последние два десятилетия и продолжает быть популярным в литературоведческих и лингвистических работах сейчас: различные понимания удовлетворяют различные потребности. Во вступительной статье к вышедшему на русском языке в 1999 г. сборнику работ, посвященных французской школе анализа дискурса, П. Серио приводит далеко не исчерпывающий список из восьми различных пониманий термина «дискурс» – и это только в рамках французской традиции. Сегодня этих «пониманий» стало еще больше. Мы под понятием «дискурс» будем подразумевать сложное коммуникативное явление, которое наилучшим образом могло бы быть объяснено, в соответствии с определением Т. А. ван Дейка, как «коммуникативное **событие** (выделено нами. – С. Л.) или коммуникативный акт» [8, с. 121–122], включающий, кроме текста, и экстралингвистические факторы. По словам Т. А. ван Дейка, «говорящий и слушающий, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации, несомненно, относятся к данному событию» [8, с. 122]. Исследователи считают, что «значение дискурса не ограничивается письменной и устной речью, но обозначает, кроме того, и внеязыковые семиотические процессы» [9, с. 240], то есть дискурс – «прежде всего ... речь, погруженная в социальный контекст» [9, с. 240]. Любой письменный текст понимается как «подвид дискурса» [10, с. 234], так как информация может быть передана

не только речевой деятельностью: язык, например, других видов искусства (не литературы) тоже «передает» нам определенную духовную информацию. Мало того, исследователи считают, что *событие* как составляющее нарратива может быть моментом даже в музыке и в визуальных, статичных искусствах (см.: [2, с. 32]). Таким образом, *нарратив – это порожденный речемыслительной деятельностью текст, являющийся моментом дискурса (всего коммуникативного события), осуществляющий передачу информации о каком-либо событии*.

Одним из первых проблему повествования поднял немецкий исследователь О. Людвиг в 1891 г. в работе «Формы повествования», а основные принципы типологии были заложены английским литературоведом П. Лаббоком («Искусство прозы», 1921) (см.: [11, с. 64]). «Целью исследования было выявление ограниченного количества повествовательных форм, обладавших, однако, бесконечным числом возможных комбинаций» [11, с. 64], и уже в этой работе автор исходил из «базовой дихотомии между “показом” и “рассказом”» [11, с. 64], то есть *событием*, о котором рассказывается, и самим *сообщением*. Одним из первых П. Лаббок «разделил» повествование от третьего лица и повествование от первого лица, создав оппозицию двух «модусов» повествования: «картинным» и «драматическим»: первый случай – когда «автор говорит своим собственным голосом», второй – когда «он говорит устами одного из персонажей книги» (цит. по: [11, с. 64]). Исследователь продемонстрировал недостатки «драматического» модуса, неспособного на «достоверное» изображение «психической жизни» персонажей, их внутреннего мира, и противопоставил «драматического повествователя» «драматическому сознанию», где повествование ведется от третьего лица, но как бы глазами персонажей, что позволяет, по мнению исследователя, «сместать» точку зрения от одного персонажа к другому. Такая классификация носила «не столько описательный, сколько оценочный характер» [11, с. 67], что позволило многим последователям ученого, с одной стороны, считать те повествовательные формы, в которых автор «напрямую» выражает «свое видение», устаревшими, с другой – практически постулировать возможность автора «не вмешиваться» в описываемые события, никак их не оценивать, быть «нейтральным» по отношению к ним и персонажам, что, с нашей точки зрения, противоречит природе искусства. Практически все последующие разработки нарративной типологии базировались на «степени всезнания» автора и на его «вмешательстве/нейтральности».

Американский исследователь Н. Фридман предложил классификацию из восьми нарративных форм:

1) «редакторское всезнание» – авторское «всеведение» и его «вторжение» в текст в виде «общих рассуждений» («Война и мир» Л. Толстого);

2) «нейтральное всезнание» – то же, что и «редакторское всезнание», но без «вмешательства» автора («Контрапункт» О. Хаксли);

3) «я как свидетель» – повествование от первого лица, но повествователь – лишь «наблюдатель» событий (Ник в «Великом Гэтсби» Ф. С. Фицджералда);

4) «я как протагонист» – повествователь – центральный персонаж действия («Чужой» А. Камю)¹;

5) «множественное частичное всезнание» – «устранение» явного повествователя и показ художественного мира как бы сквозь призму сознаний нескольких персонажей («К маяку» В. Вулф);

6) «частичное всезнание» – «устранение» явного повествователя и показ художественного мира как бы сквозь призму сознания одного персонажа, но без достаточного «всезнания» («Портрет художника в молодые годы» Дж. Джойса);

7) «драматический модус» – художественный мир показан практически одними действиями, без «экскурсов» во внутренний мир персонажей («Неудобный возраст» Г. Джеймса);

8) «камера» – абсолютное исключение автора, «регистрация явлений пассивно, без размышлений» (цит. по: [11, с. 69]) («Прощание с Берлином» К. Ишервуда).

Последний тип повествования – «камеру» – Н. Фридман впоследствии исключил из своей типологии, осознав, что такой прием противоречит сути искусства, которое, по его словам, представляет собой «процесс абстрагирования, выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала» (цит. по: [11, с. 69]). Однако классификация остается небесспорной. Вопрос о «центральности» и «периферийности» персонажей-повествователей – весьма спорный с точки зрения «центральности» и «периферийности» позиции, представленной во всем произведении, а вопрос о том, кто является *субъектом* повествования и что за мир (*чей* мир) наблюдает читатель во всех остальных формах, представленных в типологии Н. Фридмана, остается открытым.

Все последующие типологии повествования в нарратологии в той или иной степени были модификациями типологии Н. Фридмана, основанными на положении о несовпадении «повествовательной перспективы» и грамматической формы (повествования от первого или третьего лица), что изначально «разводило» формально выраженную «инстанцию» и инстанцию, как бы выраженную в тексте. Это приводило к выведению таких невозможных, на наш взгляд, типов, как, например, «объективное» повествование от

¹ Советские исследователи К. Атарова и Г. Лескис расширили диапазон форм, представленных здесь в пунктах 3 и 4, и даже просчитали их процентное соотношение, рассмотрев около 500 произведений. По их подсчетам, повествователь в более 50 % случаев – персонаж центральный, в 26 % – периферийный, в 16 % – не участник, а очевидец событий и в 5 % – «пересказчик» [12, с. 345].

первого лица («внешняя перспектива» + «я-повествователь») (Э. Лайбфрид, см.: [11, с. 69–70]). В. Фюгер добавил еще один типологический принцип – «глубина повествовательной перспективы» («сколько знает повествователь»), что в принципе не всегда определимо в тексте (а сколько повествователь *должен* знать и чем это определено?).

Наибольший интерес представляют разработки одного из авторитетнейших современных нарратологов, австрийского ученого Ф. Штанцеля и голландского исследователя Я. Линтвельта, предпринявшего попытку обобщить все предшествующие типологии.

Ф. Штанцель выявил наличие трех нарративных категорий, что и легло в основу его типологии:

1) лица, служащего показателем тождественности или нетождественности мира нарратора (повествователя) и мира акторов (персонажей) (то есть существует субъект повествования в художественном мире или вне его);

2) перспективы, разделяемой на внешнюю и внутреннюю (с нашей точки зрения, это неотделимо от категории повествователя, «живущего» или «не живущего» в художественном мире: перспектива всегда может быть только «извне», если субъект повествования находится вне художественного мира и ведет повествование от третьего лица, и «изнутри», если субъект повествования является в той или иной степени персонажем, принадлежит художественному миру произведения и ведет повествование от первого лица; даже глядя на мир как бы сквозь сознание персонажа при повествовании от третьего лица – показ Бородинского сражения глазами Пьера Безухова, – мы видим перспективу не персонажа, а повествователя, не внутреннюю, а внешнюю, включающую в себя перспективу персонажа как момент);

3) модуса, являющего собой один из вариантов традиционной дихотомии «рассказ/показ» (см.: [11, с. 73]). (На наш взгляд, данная категория также не может являться основной для выведения «первичных» типов повествования, так как «служит для противопоставления повествования от лица индивидуализированного, “персонализированного” нарратора сценическому изображению, передаваемому через сознание рефлектирующего персонажа» [11, с. 73], то есть опять же постулируется возможность «невмешательства» автора и «объективного» показа (вспомним «камеру» Н. Фридмана). Подобный подход имеет место при рассмотрении М. Бахтиным творчества Ф. Достоевского, а также позволяет исследователям говорить о «нейтральности» повествователя, например, в «Госпоже Бовари» Г. Флобера или в произведениях А. Чехова. По поводу творчества последнего Ю. Манн, например, говорил, что в его произведениях мы наблюдаем «возрастающий удельный вес диалога, оттеснение “авторского слова”» [13, с. 469], что позволяло исследователю сделать вывод: «Нейтрализация категоричности – постоянный чеховский прием» [13, с. 469]. Однако автор

в чеховских произведениях, как и любой другой автор, категоричен в своих суждениях и принципах – только не непосредственно, а опосредованно, что блестяще доказал В. Тюпа в своей работе «Художественность чеховского рассказа» (см.: [14]).)

Из взаимодействия этих категорий Ф. Штанцель выводит три «базовых» типа повествования: «аукториальный» (повествование от третьего лица), «персональный», или «персональный» (взгляд «сквозь» персонажа, но посредством третьего лица), и «я-повествовательный» (повествование ведется от лица персонажа), и далее – большого количества опосредующих нарративных форм, «число которых, по его мнению, теоретически бесконечно» [11, с. 73].

Я. Линтвельт вывел свою типологию, взяв за основу три нарративных типа, подобных типам Ф. Штанцеля (аукториальный, акториальный и нейтральный, где акториальный соответствует «я-повествователю» (персонаж в терминах нарратологии – актер), а нейтральный – «персональному»), и две повествовательные формы (гетеродиегетическую и гомодиегетическую), основанные на совмещении или несовмещении актора (персонажа) и нарратора (повествователя). Формы эти характеризуют все ту же принадлежность функции повествователя персонажу, существующему в художественном мире, или субъекту, существующему «вне» художественного мира (см.: [11, с. 28]). При наложении этих оснований Я. Линтвельт получает классификацию, состоящую из пяти нарративных типов (при гомодиегетическом повествовании – совпадении персонажа и повествователя – не может быть, по мнению ученого, нейтрального, то есть «объективного» типа; однако при повествовании от третьего лица, по его же мнению, субъект речи может «соблюдать нейтралитет»).

На наш взгляд, все типологии, предлагаемые нарратологией, лишь в малой степени могут служить инструментом познания художественного произведения. И в первую очередь потому, что некоторые базовые предпосылки разграничения той или иной формы повествования представляются не совсем верными. Так, повествовательные структуры, их анализ и определение у нарратологов часто имеют отношение к сюжету в нашем понимании, а не к собственно повествованию (см., например: [8, с. 193]). Одной из ошибочных, по нашему мнению, предпосылок является априорно принимаемое деление повествования на «показ» и «рассказ», где при первом повествователь якобы остается нейтральным, никак «субъективно» не характеризует то, что «видит» читатель, лишен «индивидуализированного центра ориентации, осуществляющего функцию интерпретации, сводится к имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира» (Я. Линтвельт; цит. по: [11, с. 17]). Именно это положение ставит нарратологию как бы между структурализмом, с одной стороны, и рецептивной

эстетикой и «критикой читательской реакции» – с другой. Как отмечают исследователи, «если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависящего ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к “растворению” произведения в сознании воспринимающего читателя» ([11, с. 75]). Как нам представляется, персональная ситуация и кажущаяся нейтральность повествования – лишь высокая степень количества «пересечений» различных точек зрения (без прямых вмешательств «прямо-оценочной»), в любом случае создающих авторскую перспективу.

Масса же теоретически сконструированных нарратологами повествовательных форм зачастую неразличимы по своей сути. И этому есть свои причины: исследователи, оценивая современное состояние нарратологии, считают, что «в ее теориях значительно больше чисто логических предположений о должном, чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа» [11, с. 77].

Мы относим к научно продуктивным такие положения исследователей-нарратологов, как разграничение повествования на «аукториальное» и «я-повествование», разграничение мира «актеров» и реального мира и, соответственно, голоса «изнутри» художественного мира и «извне» его, разграничение при повествовании от первого лица функций героя как «актера» (персонажа) и функций его же как «нарратора» (повествователя). Важным представляется разделение «мира изображенного» и «мира цитируемого» (речь персонажей), а также такой существенный момент, как отнесение *всего* текста произведения к *нарративу*, где каждый момент текста осуществляет посредничество между художественным миром и миром читателя.

Принципы типологии субъекта повествования, предложенные западно-европейской школой нарратологии, недостаточно продуктивны для познания концепции личности, выраженной в произведении. И в первую очередь потому, что некоторые базовые предпосылки разграничения той или иной формы повествования представляются не совсем верными. Так, деление повествования на «показ» и «рассказ», где при первом повествователь якобы остается нейтральным, никак «субъективно» не характеризует то, что «видит» читатель – типичное заблуждение структурализма и нарратологии.

Литературно-художественное произведение, подобно любому произведению искусства, является своеобразной моделью мира, специфичной в ситуации эстетического ее анализа: *основным объектом при изучении такой модели является момент «запечатленности» в ее структуре субъекта отражения (сознания), а не объекта (действительности)*; при ее восприятии такая модель разворачивается в речи.

Повествование же – это посредничество между художественным миром и миром реальным, «речевое» разворачивание художественной модели мира

во времени перед читателем (повествователь, соответственно, – субъект речи, несущей на себе функции посредничества). Повествование включает в себя все формы речи (в том числе диалог и реплики персонажей; здесь мы разграничиваем значения термина *повествование* в понимании его классической риторикой и стилистикой, с одной стороны, и литературоведением – с другой). От собственно повествования как процесса речи отграничены фабула и сюжет, относящиеся к другому структурному уровню произведения. *Повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развертывания художественной модели есть сущностная характеристика любого произведения литературы.*

Повествовательные структуры, их определение и анализ у нарратологов часто включают в себя или уровни художественного текста, не относящиеся к собственно повествованию, или вообще выходят «за границы» художественной целостности (*нарратив* рассматривается как неразрывное единство *отображения* и *отображаемого события* – происходит смешение разных категорий, а *дискурс* включает в себя еще и экстрахудожественные моменты).

Сами задачи, которые ставит перед собой нарратология при исследовании произведения искусства, не представляются нам задачами эстетического анализа. Цель нарратологии – не изучить духовное содержание художественного произведения, а постичь смыслы, возникающие при взаимодействии порождающего текст сознания и сознания, текст воспринимающего, в процессе коммуникативного акта.

Литература

1. Карпов, В. А. Язык как система / В. А. Карпов. Минск, 1992.
2. Брокмейер, Й. Нарратив : проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // *Вопр. философии*. 2000. № 3. С. 29–42.
3. Рикёр, П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / П. Рикёр. М.; СПб., 1998.
4. Рикёр, П. Время и рассказ. Т. 2 : Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикёр. М.; СПб., 2000.
5. Можейко, М. А. Нарратив / М. А. Можейко // *Постмодернизм : энциклопедия* / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 491–493.
6. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. М., 1998.
7. Ильин, И. П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. М., 2001.
8. Дейк, ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. / Т. А. ван Дейк; сост. В. В. Петрова; под ред. В. И. Герасимова. М., 1989.
9. Усманова, А. Р. Дискурсия, дискурс / А. Р. Усманова // *Постмодернизм : энциклопедия* / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 240.
10. Можейко, М. А. Дискурс / М. А. Можейко, С. Л. Лепин // *Постмодернизм : энциклопедия* / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 233–237.

11. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : энцикл. справочник / науч. ред-ры и сост. д. ф. н. И. П. Ильин, к. ф. н. Е. А. Цурганова. М., 1996.

12. Атарова, К. Н. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе / К. Н. Атарова, Г. А. Лесскис // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1976. Т. 35. № 4. С. 343–356.

13. Манн, Ю. В. Автор и повествование / Ю. В. Манн // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994. С. 431–480.

14. Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. М., 1989.